

KATEDRA MIĘDZYNARODOWYCH  
STUDIÓW POLSKICH

INSTYTUT NAUK O LITERATURZE POLSKIEJ

SZKOŁA JEZYKA I KULTURY POLSKIEJ

---

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

KOMITET NAUKOWY

ROMUALD CUDAK, MARIA DELAPERRIÈRE, MARIAN KISIEL,  
KRZYSZTOF KŁOSIŃSKI, MICHAŁ P. MARKOWSKI,  
TOKIMASA SEKIGUCHI, JOLANTA TAMBOR,  
KRIS VAN HEUCKELOM

# LITERATURA POLSKA W ŚWIECIE

TOM V  
MAPOWANIE, OPISY,  
INTERPRETACJE

POD REDAKCJĄ  
ROMUALDA CUDAKA



UNIWERSYTET ŚLĄSKI      WYDAWNICTWO GNOME  
K A T O W I C E      2 0 1 4

KRIS VAN HEUCKELOM

Katolicki Uniwersytet w Leuven  
Belgia

## *MAŁEJ APOKALIPSY CIĄG DALSZY* TADEUSZ KONWICKI A COSTA GAVRAS

---

### WPROWADZENIE

ARTYKUŁ TEN POŚWIĘCONY JEST SŁABO DOTYCHCZAS ZBADANEMU ASPEKTOWI zagranicznej recepcji powieści Tadeusza Konwickiego *Mała Apokalipsa* (1979). Jak wiadomo, pierwsze podziemne wydanie *Małej Apokalipsy* stało się jednym z największych przebojów czytelniczych w dobie schyłkowego PRL-u<sup>1</sup>. Mniej znanym faktem jest to, że książka Konwickiego zrobiła błyskawiczną karierę nie tylko w kraju, ale także za granicą, na co wskazuje znaczna liczba przekładów (ponad 10), jakie wyszły na Zachodzie na przełomie lat 70. i 80<sup>2</sup>. Patrząc wstecz na szczególną krajową i zagraniczną recepcję *Małej Apokalipsy*, warto także pamiętać o tym, że jej autorowi nieraz przypisywano zdolności prorockie. Uwidacznia się to między innymi w tym, że przygnębiający klimat społecznej dezintegracji, który przenika powieść Konwickiego – zarówno w sensie materialnym, jak i moralnym – nieraz interpretowano jako symboliczną prefigurację nieuniknionej implozji „socjalizmu realnego”<sup>3</sup>.

Jak się zdaje, na tym nie kończą się rzekome walory profetyczne *Małej Apokalipsy*. Zwrócić trzeba uwagę na to, że pierwszoosobowy narrator w różnych częściach powieści – niby mimochodem – napomyka o tym, że być może kiedyś na kanwie jego raczej niezwykłych przygód powstanie film. Zapowiedź tej przyszłej ekranizacji *Małej Apokalipsy* wiąże się z postacią, która odgrywa rolę drugoplanową w powieści Konwickiego, mianowicie z fikcyjnym reżyserem filmowym

---

<sup>1</sup> Przemysław Czapliński nazwał *Małą Apokalipsę* „bestsellerem nieoficjalnego obiegu”. Zob. P. Czapliński, *Tadeusz Konwicki*, Poznań: Rebis, 1994, s. 150.

<sup>2</sup> Obszerny przegląd zagranicznych wydań *Małej Apokalipsy* można znaleźć w: E. Skibińska, *Tadeusz Konwicki na przekładowej mapie świata*, w: *Konwicki i tłumacze*, red. E. Skibińska, Łask: Oficyna Wydawnicza Leksem, 2006.

<sup>3</sup> Pisze o tym m.in. J. Jarzębski, *Konwicki: profecja i Apokalipsa*, „Arka” 1990, nr 28.



o nazwisku Władysław Bulat, z którym narrator spotyka się na warszawskiej premierze jego najnowszego filmu *Transfuzja*. O tym, że ostatni dzień z życia narratora-pisarza posiada duży potencjał na adaptację filmową, świadczy chociażby następujący komentarz odnarratorski na temat owego Bulata: „On [Bulat] pewnie myślał o swoim następnym filmie, może podsunąłem mu nawet pomysł dobrej sceny, a ja ciągle jeszcze nie mogłem zebrać myśli do tego stopnia, żeby z ich magmy wytłoczyć treść puenty jasnej i prostej jak przysłowie”<sup>4</sup>.

Ze względu na to, że Konwicki przedstawia Bulata jako filmowca tworzącego w granicach dozwolonych przez cenzurę i łączącego postawę politycznego konformizmu z sympatią dla opozycji, w szczególnej charakterystyce tej postaci nie raz dopatrywano się aluzji do drogi twórczej Andrzeja Wajdy<sup>5</sup>. Tenże pomysły Bulat wraca ponownie na scenę w ostatniej części *Małej Apokalipsy*, kiedy narrator zbliża się do Pałacu Kultury, aby dokonać samospalenia:

Jesteśmy już na placu Defilad. (...) Widzę dwie kamery podobne kulomiotom gotowym do rozstrzelania. A pośrodku rozstawionego taboru filmowego stoi Władysław Bulat w wielkim kożuchu. (...) Będzie filmować wyjście delegatów, a sfilmuje moją śmierć. Tych kilkadziesiąt metrów taśmy naekspozowanych śmiercią człowieka uczyni go nieśmiertelnym<sup>6</sup>.

Akcja książki Konwickiego, jak wiadomo, urywa się zaraz potem, tuż przed momentem kulminacyjnym, a więc czytelnik nie dowiaduje się, jaki będzie ostateczny los głównego bohatera. Jak sugeruje pierwszoosobowy narrator, dopiero srebrny ekran nam pokaże, jaki będzie sensacyjny ciąg dalszy tej „małej Apokalipsy”.

Nietrudno jednak się domyślić, że dopóki trwał reżim komunistyczny, żaden polski reżyser nie miał szansy na kreację filmowego odpowiednika *Małej Apokalipsy*. Lukę tę zapełnił dopiero francuski filmowiec pochodzenia Costa Gavras, znany specjalista od kina politycznego. Autor nagrodzonego Oscarem thriller politycznego *Z* (1969) zainteresował się *Małą Apokalipsą* już na początku lat 80., nabywając prawa do jej adaptacji tuż po ukazaniu się francuskiego przekładu<sup>7</sup>. Na skutek różnych okoliczności nie doszło wtedy do ekranizacji, jednak Costa Gavras wrócił do swojego pomysłu na początku lat 90. W 1993 roku weszła na ekrany koprodukcja polsko-francusko-włoska *La petite apoca-*

<sup>4</sup> T. Konwicki, *Mała Apokalipsa*, „Zapis” 1979, nr 10, s. 49.

<sup>5</sup> Por. E. Skibińska, „Mała Apokalipsa” po francusku, w: *Traduction comme moyen de communication interculturelle. Questions de socio-pragmatique du discours interculturel (III)*, „Romanica Wratislaviensia XLVI”, red. E. Skibińska i M. Tomicka, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2000, s. 227. Niemiecka badaczka Judith Arlt ze swojej strony porównuje Bulata z nowożytnością w postacią Poncejusza Pilata. Zob. J. Arlt, *Tadeusz Konwicki: Prosewerk von Rojsty bis Bohin. Zur Entwicklung von Motivbestand und Erzählstruktur*, Bern: Peter Lang Verlag, 1997, s. 394–396.

<sup>6</sup> T. Konwicki, *Mała Apokalipsa*, s. 112.

<sup>7</sup> Wspomina o tym D.A. Goldfarb, *The Comic Struggle for Ideology after Communism: 'La Petite Apocalypse', Costa-Gavras and 'The Convert', Kazimierz Kutz*, „Slavic and East European Performance” 1995, no. 5, s. 58–62.

lypse, która pożyczyła swój tytuł z utworu Konwickiego i która była – jak czytamy w czółowce filmu – przez niego „inspirowana”. Obraz nie został jednak żywotnie przyjęty ani w Polsce, ani we Francji. Świadczy o tym chociażby recenzja Krzysztofa Rutkowskiego z roku 1993, który opisał, że „*Mała Apokalipsa* Costy Gavras osnuta na powieści Tadeusza Konwickiego jest bzdurą dotkliwą jak kac duchowy, który najwyraźniej dręczy zręcznego przecież reżysera”<sup>8</sup>. Mniej surowy był sam Konwicki, który wypowiedział się na temat *La petite apocalypse* w sposób następujący: „uważam, że [Costa Gavras] zachował się lojalnie, bo dał w czółowce, że to jest inspirowane przez *Małą Apokalipsę*. Więc właściwie mogę powiedzieć, że to nie jest adaptacja mojej książki”<sup>9</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że *La petite apocalypse* nie należy do najlepszych i najbardziej udanych utworów Costy Gavras. Tym niemniej sądzę, że film ten – mimo dłuższego upływu czasu – zasługuje na bliższe poznanie<sup>10</sup>. Dzieło Costy Gavrasa nasuwa, po pierwsze, rozmaite pytania o charakterze semiotycznym, stawiając nas przed kwestią, czy mamy tu do czynienia z adaptacją czy nie. Poza tym *La petite apocalypse* w ciekawy sposób wpisuje się w rozwój zachodniego imaginariusium budowanego wokół Polski na przełomie lat 80. i 90. Jak postaram się wykazać w tym artykule, obie te kwestie – semiotyczna i imagologiczna – są ściśle ze sobą związane.

#### LA PETITE APOCALYPSE, CZYLI KWESTIA ADAPTACJI

Według ogólnej definicji słownikowej adaptacja to „przeróbka utworu literackiego, dostosowująca go do nowych form rozpowszechniania (...) lub do potrzeb i możliwości danego adresata”<sup>11</sup>. Twierdzenie Konwickiego, że film Costy Gavras nie jest adaptacją jego książki, niewątpliwie wskazuje na daleko idące zmiany, którym francuski filmowiec poddał polski pierwowzór. Paradoksalnie rzecz ujmując, można by powiedzieć, że Costa Gavras tak radykalnie dostosował *Małą Apokalipsę* do potrzeb francuskiego adresata, że film przestaje być postrzegany jako adaptacja. Na pierwszy rzut oka zostaje bowiem tylko luźny i niewyraźny umotywowany związek intertekstualny między obu utworami, na co wskazuje wspólny tytuł oraz sedno intrygi toczącej się w obu wypadkach wokół losów niespełnionego i zmarginalizowanego polskiego literata, który na znak zbiorowego protestu ma dokonać samospalenia. Używając terminologii zaproponowanej

<sup>8</sup> K. Rutkowski, *Pasaz apokaliptyczny*, „Gazeta Wyborcza”, 16.02.1993.

<sup>9</sup> J. Szerba, *Emigracyjna Apokalipsa*, „Gazeta Wyborcza”, 17.01.2005.

<sup>10</sup> Co ciekawe, polscy badacze zajmujący się zagraniczną recepcją twórczości Tadeusza Konwickiego w ogóle nie biorą pod uwagę filmu Costy Gavras. Świadczy o tym np. artykuł M. Tomickiej, *Konwicki we francuskiej prasie*, w: *Konwicki i tłumacze...*

<sup>11</sup> M. Głowinski, T. Kostkiewiczowa, A. Okopien-Sławińska, J. Sławiński, *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa: Open, 1997, s. 7.



przez amerykańskiego badacza Geoffreya Wagnera<sup>12</sup>, można by nazwać *La petite apocalypse* adaptacją stworzoną na zasadzie „analogii”, tzn. odrębnym dziełem sztuki mocno oddalonym od swojego literackiego pierwowzoru<sup>13</sup>. Nie bez znaczenia jest przy tym fakt, że Costa Gavras przeniósł akcję z rzeczywistości peerelowskiej na świat chronologicznie i kulturowo mu bliższy, mianowicie środowisko lewicowej inteligencji paryskiej ukształtowanej przez rewoltę z maja 1968 roku i zdeorientowanej przez nagły upadek komunizmu<sup>14</sup>.

Omaowaną tu kwestię adaptacji da się jednak rozstrzygnąć jeszcze inaczej, ponieważ przy bliższym przyjrzeniu się filmowi okazuje się, że *La petite apocalypse* jest nie tyle bardzo luźną, osadzoną w zupełnie innych realiach adaptacją *Malej Apokalipsy*, ile dziełem autotematycznym, który wysuwa na pierwszy plan sam proces tworzenia adaptacji książki Konwického. Mamy tu zatem do czynienia z tzw. metafilmem, czy, jeśli kto woli, meta-adaptacją<sup>15</sup>. Z tej perspektywy można by podzielić film Costy Gavrasa na dwie części. Początkowa partia toczy się wokół mieszkającego w Paryżu polskiego pisarza-emigranta o nazwisku Stanisław Marek, którego życie jest – na pierwszy rzut oka – pełne porażek, zarówno zawodowych, jak i prywatnych. Jego książki nie są we Francji ani znane, ani czytane. Poza tym żona (Polka) rzuciła go dla lepiej usytuowanego Francuza, byłego uczestnika paryskiego maja 1968 roku. Szczytem tej społecznej i rodzinnej degradacji jest niewątpliwie fakt, że nieszczęsny bezrobotny pisarz wynajmuje niechlujny pokój na poddaszu w eleganckim paryskim domu swojej byłej żony Barbary i jej nowego męża Henriego. Sytuacja Stanisława zmienia się jednak drastycznie w momencie, kiedy Henri i jego przyjaciel Jacques utwierdzają się w (mylnym) przekonaniu, że ich polski kolega nosi się z planem popełnienia samobójstwa. Francuzi litują się nad Polakiem i postanawiają mu pomóc w znalezieniu francuskiego wydawcy dla jego utworów literackich. Kontaktują się w tym celu ze swoim dawnym współbojownikiem, Arnoldem Cassagne'em, potentatem medialnym, który w latach 70. i 80. zbudował imperium biznesowe. Cassagne zgadza się na wydanie dzieł Stanisława Marka, ale tylko pod warunkiem, że pol-

<sup>12</sup> G. Wagner, *The Novel and the Cinema*, New York: Associated University Presses, 1975, s. 222–226.

<sup>13</sup> Najbardziej znanym przykładem takiego podejścia „analogicznego” jest niewątpliwie film *Apocalypse Now* (Czas Apokalipsy) Francisza Fordy Coppoli osnuty na przygodach postaci Kurtza z powieści *Heart of Darkness* (Jądro ciemności) Josepha Conrada. Por. B. Giza, *Między literaturą a filmem. O scenariuszach filmowych Tadeusza Konwického*, Warszawa: Trio, 2007, s. 53.

<sup>14</sup> Decyzja ta wiąże się niewątpliwie z faktem, że powieść Konwického jest bardzo mocno osadzona w polskich realiach i nawiązuje do różnych polskich kompleksów, obsesji i stereotypów narodowych. Zob. na ten temat: E. Skibińska, *„Mała Apokalipsa” po francusku...*, s. 220–222.

<sup>15</sup> Jeden z najlepszych przykładów utworu filmowego toczącego się wokół próby ekranizacji powieści to amerykański film *Adaptation* (Adaptacja) w reżyserii Spike'a Jonze'a. Zob. na ten temat: P. Bilński, *Kino (ciągłe) mówi o kinie. Filmy autotematyczne ostatniego dziesięciolecia*, „Polisemia. Naukowe czasopismo internetowe” 2012, nr 1 (8); <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-12012-8/kino-cigle-mwi-o-kinie> [20.02.2014].

ski pisarz podpali się na placu św. Piotra w Rzymie, w czasie ekumenicznej konferencji, w której wezmą udział rozmaici światowi liderzy. Można zatem powiedzieć, że w momencie, kiedy pojawia się na scenie Arnold Cassagne, zaczyna się druga, „metafilmowa” część *La petite apocalypse*, która toczy się wokół prób Cassagne'a i jego ekipy, aby ekranizować życie i śmierć Stanisława Marka według wzoru *Malej Apokalipsy* Konwického.

Warto tu zwrócić uwagę na kilka krótkich scen z filmu, w których *explicitie* nawiązuje się do powieści Konwického jako pierwowzoru adaptacji. Znamienne jest po pierwsze to, że sam Cassagne w rozmowie ze swoimi paryskimi kolegami dosłownie mówi o planie „multimedialnej adaptacji tej *Malej Apokalipsy*” („une adaptation multimediale de cette petite Apocalypse”). Istotne jest po drugie to, że sam proces adaptacji musi poprzedzić lektura powieści adaptowanej przez protagonistów filmu. Nie dziwi zatem fakt, że aż trzy razy w diegizie filmowej pada zasadnicze pytanie o to, czy postacie występujące w filmie znają (czy też przeczytały) „*La petite apocalypse* de Konwicky”<sup>16</sup>. Film Costy Gavrasa ukazuje zatem na ekranie drogę od pasywnej recepcji czytelniczej do aktywnej recepcji i nowej produkcji autorskiej, przy czym postacie występujące w *La petite apocalypse* mają za zadanie przyswoić sobie różne wątki fabularne zawarte w książce Konwického. Dotyczy to przede wszystkim głównej roli odgrywanej przez polskiego emigranta Stanisława Marka, który powinien wejść w rolę ogarniętego niemocą polskiego artysty i stać się męczennikiem, poświęcając swoje życie na rzecz wykluczonych i biednych tego świata. Największym inspiratorem i motorem tego artystycznego przedsięwzięcia jest jednak sam Cassagne, który pod różnymi względami przypomina postać Władysława Bułata z powieści Konwického: jest to osoba dwulicowa, sprytny oportunistą, który tłumaczy swoje poparcie dla sprawy Stanisława Marka, nawiązując do swoich dawnych komunistycznych poglądów, a jednocześnie zachowuje się jako ultrakapitalista, który zamierza zarobić na tragicznej śmierci Polaka. W tym celu sprowadza z Ameryki ekipę filmową, która ma przygotować dokument na temat życia i śmierci nieszczęsnego Polaka.

Z jednej strony można stwierdzić, że francuscy adaptatorzy *Malej Apokalipsy* dążą do pewnego rodzaju ekwiwalencji z powieścią Konwického, zachowując pewne elementy fabularne zawarte w powieści Konwického. Tak na przykład słynny epizod z początku *Malej Apokalipsy*, w którym dwaj pisarze opozycyjni, Ryszard i Hubert, składają narratorowi propozycję samospalenia, znajduje swój ekwiwalent fabularny w podobnej rozmowie, którą Henri i Jacques prowadzą ze Stanisławem. Później, podobnie jak bohater Konwického, Stanisław Marek wyrusza w długą wędrówkę przez miasto (w tym wypadku Paryż), odwiedzając starych znajomych, m.in. kolegę-pisarza, który go kiedyś wyrzucił z Polskiego

<sup>16</sup> Pytanie to pada w kolejnych rozmowach, jakie Henri i Jacques prowadzą z Cassagne'em, z Barbarą i ze Stanisławem.



Związku Literatów<sup>17</sup>. Co ciekawe, w tych peregrinacjach paryskich niestannie towarzyszy mu jeden z ochroniarzy osobistych potentata medialnego Cassagne'a, co przypomina rolę Tadzia Skórki w *Malej Apokalipsie*, tajnego agenta, który ma za zadanie pilnować głównego bohatera podczas jego wędrówki przez Warszawę. Inny wspólny motyw to wątek wyboru kanistra: rozmowa telefoniczna między Haliną a warszawskim literatem o tym, jaki ma być kolor bańki z benzyną, ma swój odpowiednik w jednej z końcowych scen *La petite apocalypse*, w której Stanisław Marek prosi o dokonanie wyboru kanistra. O tym, że adaptatorzy do pewnego stopnia naśladowali fabułę *Malej Apokalipsy*, świadczy również motyw robienia zastrzyku tuż przed aktem samospalenia.

Z drugiej zaś strony Cassagne i jego ekipa odwracają do góry nogami pewne elementy zawarte w fabule *Malej Apokalipsy*, co wiąże się głównie ze zmienioną czasoprzestrzenią, w której rozgrywa się akcja filmu, czyli ze stolicą Francji z początku lat 90. Niespełniony drugorzędny pisarz związany z polską opozycją antykomunistyczną ustępuje tu miejsca nieszczęsnemu Polakowi-emigrantowi, który wyjechał z kraju ze względów politycznych, ale który po dłuższym pobycie na Zachodzie, doznając na własnej skórze „kapitalizmu z nieludzką twarzą”, rzekomo odzyskał wiarę w komunizm. Podczas gdy protest narratora-bohatera Konwického wystosowuje się przeciwko reżimowi komunistycznemu i przeciwko przyłączeniu Polski do Związku Radzieckiego, w wypadku *La petite apocalypse* protest biednego Polaka ma być skierowany przeciwko dzikiemu kapitalizmowi. Daleko idąca sowytyzacja Polski, którą w sposób groteskowy pokazuje Konwicky, odpowiada u Costy Gavrasa procesowi amerykanizacji Zachodu, czego najbardziej znamionną oznaką jest amerykańska ekipa filmowa, która ma inscenizować i sfilmować tragiczną śmierć Polaka. Wymowny jest również wybór Watykanu na miejsce samospalenia polskiego emigranta. Jak wiadomo, książka Konwického obfituje w liczne odniesienia religijne i przedstawia różne punkty warszawskiej trasy bohatera jako kolejne Stacje Męki w drodze do jego Golgoty, czyli Pałacu Kultury i Nauki<sup>18</sup>. W filmie *La petite apocalypse* Pałac Kultury jako symbol Nowej Wiary zastępuje najważniejsza świątynia Starej Wiary, czyli bazylika św. Piotra w Watykanie. Ścisły związek i współzależność między Watykanem a ustrojem kapitalistycznym uwypukla m.in. groteskowa scena, w której Cassagne mówi o zaplanowanej przez papieża i jego gości z całego świata modlitwie o „stabilność rynku”. Co znamienne, ekipa Cassagne'a ze swojej strony nie sięga po chrześcijańską symbolikę Męki Pańskiej, ale po symbole

związane z lewicową walką z faszyzmem, np. w momencie, kiedy cała ekipa nuci znaną włoską piosenkę *Bella Ciao*.

Sceny takie jak wyżej opisane wnoszą do filmu kolejne elementy groteski. Podczas gdy *Malej Apokalipsa* poddaje groteskowemu przejawskawieniu czasoprzestrzeń schyłkowego PRL-u, *La petite apocalypse* z kolei oferuje widzom karykaturalny obraz Zachodu. Jak pokazuje nam zakończenie filmu, podejmowana przez Francuzów próba adaptacji kończy się katastroficznie. Inaczej niż bohater Konwického, który pod koniec powieści wchodzi na Plac Defilad, Stanisław Marek w ogóle nie ma zamiaru ani chęci oblać się benzyną i oddać swojego życia na znak protestu przeciwko kapitalizmowi. Zanim towarzyszący mu Jacques zdąży oblać go benzyną i podpalić, kilku innych demonstrantów pochodzących z rozmaitych części świata wyprzedza go, w ten sposób marnując „multimedialną adaptację” reżyserowaną przez Cassagne'a. Ostateczną porażkę tej adaptacji ładnie ilustruje jedna z ostatnich scen, która rozgrywa się w środku wozu transmisyjnego francusko-amerykańskiej ekipy filmowej. Costa Gavras idzie tu tropem, który jest do pewnego stopnia także obecny w *Malej Apokalipsie*. Przepelniony monitorami wóz służący do ekranizacji samospalenia Polaka przypomina „rozstawiony tabor filmowy”, którym dysponuje Władysław Bułat u Konwického. Należy tu także przypomnieć, że kluczowe miejsce w świecie przedstawionym *Malej Apokalipsy* zajmują wszelkiego rodzaju telewizory, monitory i ekrany, które zwykle ukazują sceny propagandowe związane z uroczystym zjazdem partii komunistycznej. Zabieg ten jeszcze bardziej rzuca się oczy w *La petite apocalypse*: w kadrye filmowym niestannie powracają rozmaite urządzenia wyświetlające obrazy, reklamy i programy telewizyjne. Zarówno Konwicky, jak i Costa Gavras uwypuklają zatem sposób, w jaki oddziałują na współczesne społeczeństwo środki masowego przekazu, współtworząc rzeczywistość i ukierunkowując naszą działalność, z tą tylko różnicą, że krytycyzm Konwického dotyczy propagandy PRL-owskiej, podczas gdy Costa Gavras kpi ze skłonności do sensacji zachodnich mediów.

#### LA PETITE APOCALYPSE, CZYLI KWESTIA WIZERUNKU

Bardziej istotne i oryginalne niż ten krytycyzm wobec mediów i środków masowego przekazu jest to, że w swojej meta-adaptacji *Malej Apokalipsy* Costa Gavras porusza problem zachodnich reprezentacji przedstawicieli byłego bloku wschodniego. Jak się zdaje, powodem porażki próby adaptacji podejmowanej przez Cassagne'a jest niemożność skutecznej i jednoznacznej komunikacji między francuskimi „inscenizatorami” a ich polskim podopiecznym. Francuscy adaptatorzy spontanicznie interpretują dziwne zachowanie Stanisława Marka przez pryzmat skostniałych stereotypów i zastanych schematów kulturowych z czasów

<sup>17</sup> Istotną różnicą jest to, że akcja *Malej Apokalipsy* toczy się w ciągu jednego dnia, podczas gdy akcja *La petite apocalypse* rozwija się na przestrzeni kilku miesięcy.

<sup>18</sup> Obszernie o tym pisze J. Arlt, *Tadeusz Konwicki's Prosewerk...*, s. 373–409. Zob. także E.V. Wam-puszyc, *Socialism, Synecdoche, and Tadeusz Konwicki's Palace of Culture*, „East European Politics & Societies” 2013, no. 27, s. 224–240.



Zimnej Wojny i dokładają wszelkich starań, aby wpasować postać Polaka emigranta w przygotowaną z góry matrycę fabularną ukształtowaną m.in. przez lekturę takich powieści, jak *Mala Apokalipsa*. Nie mamy tu zatem do czynienia z romantycznym i wyidealizowanym bohaterem zdolnym do heroicznych zrywów takich jak w okresie Solidarności, ale raczej z postacią hamletowską, niezdolną do jakiegokolwiek działania (oprócz poświęcenia samego siebie poprzez akt popelnienia samobójstwa). Jak już wcześniej zaznaczono, aura fizycznej i duchowej niemocy, która otacza Stanisława Marka w początkowej części filmu, znajduje dobitny wyraz w raczej nietypowych stosunkach, jakie układają się między nim a jego byłą żoną Barbarą i jej nowym francuskim mężem. Fakt, że jego niemoc jako mężczyzny, męża i Polaka ma podtekst seksualny, przypomina fragment z *Malej Apokalipsy*, w którym pierwszoosobowy narrator Konwickiego określa siebie jako „wolnego impotentą”<sup>19</sup>.

Aby lepiej zrozumieć drogę obraną przez Costę Gavrasa, warto tu nawiązać do obrazu polskiej emigracji, jaki wylania się z kina europejskiego lat 80. Najbardziej rozpowszechniony w tamtych czasach wizerunek to ogarnięty niemocą i zepchnięty na margines polski wygnaniec (często inteligent lub artysta), przeżywający kryzys twórczy i emocjonalny na obczyźnie. Taki (anty)bohater występuje na przykład w słynnej *Pasji* Jean-Luca Godarda (z Jerzym Radziwiłłowiczem w roli głównej), ale także w mniej znanych filmach takich, jak frankońska belgijsko-tunezyjska koprodukcja *Traversées* (1982, reż. Mahmoud El Mahmoūd) czy też grecki film *Rozą* (1982, reż. Christofis Christoforos), w którym w roli wyalienowanego uciekiniera z Polski występuje Daniel Olbrychski. W filmie *La petite apocalypse* napięcie między owym narzuconym przez Zachód obrazem a rzeczywistością dochodzi do głosu na różne sposoby. W jednej z pierwszych scen filmu obserwujemy polskiego bohatera w jego małym pokoiku bawiącego się w teatr cieni, przy czym jedną z figur pojawiających się na ścianie jest postać ludzka, która próbuje się powiesić. To akurat tym krzywym, groteskowym obrazem biednego i niezaradnego emigranta o tendencjach samobójczych kieruje się francuska kompania przygotowująca się do ekranizacji ofiarnej śmierci Polaka według schematu powieści Konwickiego. Kontrast między rzeczywistością a reprezentacją filmową również dochodzi do głosu w czasie pierwszego spotkania Stanisława z amerykańską ekipą filmową. W reakcji na nieustanne ingerencje i manipulacje amerykańskiego reżysera Stanisław odpowiada wprost: „Nie obchodzi mnie mój obraz” („Je m'en fou de mon image”). Jeszcze bardziej wymowne pod tym względem jest zakończenie filmu. W czasie problemów technicznych z wozem transmisyjnym Stanisław ucieka od swoich francuskich zwierzchników i dołącza do starego znajomego z Polski, który teraz zarabia na życie jako czyściciel szyb na rzymskich skrzyżowaniach. W czasie

swojej pracy obaj Polacy przypadkowo trafiają na samochód, w którym siedzi zdezoorientowana i zdesperowana francuska kompania. Po oczyszczeniu przedniej szyby Stanisław ponownie spryskuje ją płynem do mycia szyb i znika z pola widzenia. Gest ten ma, rzecz jasna, wymiar symboliczny i unaocznia protest polskiego emigranta przeciwko wszelkiej reprezentacji i uzurpacji jego wizerunku: nie może i nie chce on spełnić przewidzianej przez ekipę filmową roli. Poza tym znamieny jest fakt, że Stanisław w scenie finałowej występuje u boku zwykłego emigranta zarobkowego. Inteligent-artysta, reprezentujący dawną opozycję wobec systemu politycznego, ustępuje tu miejsca przedstawicielom nowej emigracji, zarobkowej.

## ZAMIAST ZAKOŃCZENIA

Epilog *La petite apocalypse* dobrze ukazuje, jak sędzę, nową drogę, jaką sobie obiorą europejscy filmowcy zajmujący się polską emigracją po upadku komunizmu. Poczynając od połowy lat 90., w kinie europejskim coraz częściej występują polskie postacie emigranckie, których wizerunek zasadniczo jest inny od paradygmatu imagologicznego eksponowanego – w sposób ironiczny – przez Costę Gavrasa. Dawnego reprezentanta elit intelektualnych i artystycznych zastępuje emigrant zarobkowy, który, w przeciwieństwie do swoich poprzedników, już nie cierpi na żadną niemoc twórczą ani na hamletyzm<sup>20</sup>. Wiele z tych filmów natomiast eksponuje „regeneracyjny” potencjał, jakim dysponują emigranci polscy (zarówno kobiety, jak i mężczyźni) w stosunku do kraju przyjmującego: zazwyczaj są oni postrzegani jako swoisci emocjonalni uzdrowiciele, którzy posiadają potencję – zarówno fizyczną, jak i moralną – aby rozwiązać problemy, z którymi zmaga się społeczeństwo przyjmujące. Z tego punktu widzenia można by powiedzieć, że pokazywana przez Costę Gavrasa porażka francuskiej adaptacji *Malej Apokalipsy* ma charakter jeżeli nie prorocki, to przynajmniej prekursorski. Zapowiada ona – co prawda w artystycznie niezbyt przekonujący sposób – nieunikniony zmierzch pewnego paradygmatu imagologicznego i nadejście nowego porządku. Można by tutaj także przywołać inny polsko-paryski film z tego samego okresu, który w podobny sposób wpisuje się w łańcuch produkcji podejmujących temat zmieniających się stosunków między Europą Zachodnią a Wschodnią po upadku komunizmu, mianowicie *Blanc (Biały)* Krzysztofa Kieślowskiego. Powracający w *Białym* wątek impotencji polskiego emigranta mieszkającego

<sup>20</sup> Zob. na ten temat K. Van Heuckelom, *Polish (Im)Potence: Shifting Representations of Polish Labour Migration in Contemporary European Cinema*, in: *Contemporary Polish Migrant Culture in Germany, Ireland, and the UK*, ed. J. Rostek, D. Uffelmann, Frankfurt/Main: Peter Lang, 2011 oraz K. Van Heuckelom, *Londoners and Outlanders. Polish Labour Migration through the European Lens*, „The Slavonic and East European Review” 2013, no. II (XCI).

<sup>19</sup> T. Konwicki, *Mala Apokalipsa*..., s. 12.



w stolicy Francji niewątpliwie stanowi ciekawe dopełnienie niektórych tropów i motywów wykorzystywanych przez Costę Gavrasa. Zarówno ironizujące zakończenie *La petite apocalypse* (klęska francuskiej adaptacji *Małej Apokalipsy*), jak i rozgrywająca się w Warszawie druga partia *Białego* uwypuklają zatem potrzebę zasadniczego przeformułowania i rewizji związków polsko-francuskich w okresie pozimnowojennym. Nie oznacza to jednak, że przekaz nieudanej meta-adaptacji Costy Gavrasa ogranicza się do kwestii zmieniających się stosunków między Europą Zachodnią a byłym blokiem wschodnim. Jak sądzę, eksplicytny sposób, w który *La petite apocalypse* porusza problem adaptacji, nie tylko uświadamia widzowi, że jakkolwiek rodzaj recepcji twórczej – niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z przekładem czy z innym typem adaptacji (intrajęzykowym, intersemiotycznym i in.) – zawsze zawiera w sobie pewne znamiona instrumentalizacji, ale również uwydatnia fakt, że takie próby przyswojenia i instrumentalizacji mówią więcej o samym adaptatorze niż o dziele lub autorze adaptowanym.

---

*A MINOR APOCALYPSE CONTINUED.*  
TADEUSZ KONWICKI AND COSTA GAVRAS

---

This article looks into one a hitherto poorly researched aspect of the foreign reception of Tadeusz Konwicki's 1979 novel *Mala apokalipsa* (*A Minor Apocalypse*), by bringing into focus the rather ambiguous relationship between Konwicki's acclaimed book and Costa Gavras' 1993 Paris-set film *La petite apocalypse*. Rather than approaching the French film as a very loose adaptation of *Mala Apokalipsa*, this contribution proposes to treat and interpret *La petite apocalypse* as a "meta-adaptation": centering on the attempts of a couple of leftist Parisian intellectuals to create a "multi-media adaptation" of Konwicki's novel in a post-Cold War Western European setting, Costa Gavras' film foregrounds the very act of making a screen version of a novel. By ironically exposing the impossibility of transposing Konwicki's Warsaw-set story to Paris of the early 1990s, Costa Gavras underscores the issue of instrumentalization and appropriation which underlies any kind form of creative reception (translation, adaptation *etc.*) of a given artifact. Apart from that, by highlighting the outdated and ossified character of West European perceptions of Polish emigrants, *La petite apocalypse* also seems to herald – not unlike Krzysztof Kieślowski's *Blanc* (*White*) – the emergence of a new representational paradigm which privileges self-reliable and firm Polish emigrant characters over Hamlet-like anti-heroes.

**Keywords:** adaptation, Konwicki, *A Minor Apocalypse*, Costa Gavras, reflexivity, emigration

**Prof. dr Kris Van Heuckelom** – pracownik Katolickiego Uniwersytetu w Lowanium (Katholieke Universiteit Leuven; Belgia), autor rozpraw z zakresu literatury i kultury polskiej oraz tłumacz poezji polskiej. Opublikował książki: „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza* (Warszawa 2004), *Perspectives on Slavic Literatures* (Amsterdam 2007, współred. David Danaher), *(Un)masking Bruno Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations* (Amsterdam – New York 2009, współred. Dieter De Bruyn), *European Cinema after the Wall. Screening East-West Mobility* (Lanham 2014, współred. Leen Engelen).